

西條八十の詩の一面

村上隆彦

西條八十の詩の特質は、第一詩集『砂金』に代表される象徴詩的な諸作品に見られる、というのが大方の見方である。その象徴性は、「金」「象牙」「朱」「紅」などといった色彩に彩られ、繊細華麗である。そういう一面が八十詩にあることは事実である。けれども他方に、あからさな象徴的装いを求めず、むしろそれらを脱ぎ去って、作品世界の内的必然性に基づいて、発想、主題の展開、表現などすべてにわたって、簡にして要を得た作品世界が確固としてある。「誰か」「落葉」「ある大晦日の夜の記述」「鯛」などの作品世界がそれに当たる。こうした作品にこそ、西條八十の詩精神の本質的な特質が端的にあらわれていると思われるが、そればかりでなく、わが国の象徴詩の一典型、ないしは、その一つの完成した姿がそこに見てとれると思う。そうした点について考えをめぐらしたい。

総じて、西條八十の詩の特質は、第一詩集『砂金』収録の諸詩篇に、わけても「梯子」「鶯」「蠟人形」「バステル」「桐の花」「鸚鵡」「朱のあと」「胸の上の孔雀」など、いわばバルナシアンのあるいは象徴的な色彩の濃い作品に端的にあらわれている、と見る見方が一般的である。

西條八十自身、自分の作品の系列について次のように書いている。

幸か不幸か、私は生まれながらに胸の中に一つの特殊な世界を持つてゐる。(略) さうしてこれらの詩篇は悉くその世界の消息に過ぎない。しかもその中で私の詩をざつと二通りに別けることが出来る。一つはその特殊な世界其物の消息をのみ語つたものと、一つはその世界と、一方私の肉体が住んでゐるこの現実世界との交渉を歌つたものである。

(詩集『蠟人形』「序」)

ここに単に心象の記録といふも、これを更に二つに分類すべし。すなはち、(一) 感覚に基けるもの。

(二) 観念に基けるもの。これなり。例えば、「鶯」

「桐の花」「鸚鵡」「薔薇」「朱のあと」「懈怠」「鶏頭」「想ひ」「欺罔」「胸の上の孔雀」等は前者に属し、

「石階」「黒子」「砂上の薔薇」「鏝」^点「失へる人形」の如きは後者に属す。

(西條八十詩集「序」・昭和二年十二月十五日第一書房刊)

「その特殊な世界其物」と「一方私の肉体が住んでゐるこの現実世界」との内的関連、ないしは質的な相互関連、「感覚に基けるもの」と「観念に基けるもの」との間の本質的なちがいと同質性といった点については、詳しく検討する必要があるが、今、便宜上その言葉を借りて言えば、八十自身の言う「その特殊な世界其物の消息をのみ語つたもの」ないしは「感覚に基けるもの」の系列に属する作品が、八十の詩の詩的特質をよりよくあらわしていると、みずからも認め、世間一般もおおむねそのように認識しているようである。

村野四郎氏は、西條八十の詩について次のように概説している。

(略) 柳沢健、堀口大学、山宮允、日夏耿之介らの高踏派詩人の中においても、その典麗な心象による象徴詩はひとときわ光彩を放った。処女詩集『砂金』は彼の輝しい青年期の傑作「梯子」「柚の林」「胸の上の孔

雀」などの詩篇をおさめ、その高雅な象徴詩風は一時大正期における詩界を風靡した。

〔西條八十〕・『世界現代詩辞典』・創元社刊)

(略) 大正期における最も美しい抒情的象徴詩集の一つである。高雅艷麗の幻想的世界をくりひろげ、そのかげに淡いニヒルの色をにじませている。修辭の典雅で、ことごとく愛誦するに足りる作品から成っている。大正期における現代詩に一つの美の世界をひらいた記念的詩集であり、若い詩人たちの間に愛誦された小曲が多く、「梯子」「柚の実」「柚の林」「海にて」「砂山の幻」など、また「顔の海」「胸の上の孔雀」などの傑作も収録されている。なお詩的思考とそのスタイルの上には、パウとマラルメに通うものを持っている。

〔砂金〕・同右)

村野四郎氏のこれらの文章は、『世界現代詩辞典』の項目説明として書かれたものであり、いわば一般的、概説的な性質のものであるが、しかしそれゆえにかえって、西條八十の詩に対する一般的な見方を簡潔に要約してみせたものとみることができる。

昭和四年四月に改造社から『現代日本文学全集第三十七篇』が出版されたが、この篇は「現代日本詩集」の特集であり、そこに、八十五人の詩人の作品と共に西條八十の詩が二十篇収録されている。この中には三篇の童謡が入っているが、それを除きたいわゆる純粹詩は次の通りである。

「頰唐」「年」「桐の花」「梯子」「蛾人形」「鶯」「海にて」「顔の海」「胸の上の孔雀」「書物」「指」「かなりや」「薔薇」「なげきたまひそ」「秘唱」「母の唄」「老人と帆」以上十七篇の作品の選択にも、八十詩に対する一般的な見方が反映しているとみてよいだろう。

梯子

下りて来い、下りて来い、

昨日も今日も

木犀の林の中に

吊つてある

黄金の梯子

瑤瑤の梯子。

下りて来い、待つてゐるのに――

嘴の紅く爛れた小鳥よ

疫病^{えびや}んだ鬚^{いんこ}哥^かよ
老^まいた眼^{まなこ}の白^{しろく}孔^く雀^{じゃく}よ。

月^{つき}は埋^{うづ}み

青^{せい}空^{くう}は凍^こついてゐる、

木^き犀^{せき}の黄^{わう}ろい花^{はな}が朽^くちて

瑪^ま瑙^{なう}の段^{だん}に縊^{すが}るときも。

下^{くだ}りて来^きい、椅^いつてゐるのに――

光^{ひかり} 色^{いろ}

遠^{とほ}い響^{ひび}を残^{のこ}して

幻^{げん}の獣^{けもの}どもは、何^{どこ}処^{ところ}へ行^いくぞ。

待^{まち}たるるは

月^{つき}にそむきて

木^き犀^{せき}の花^{はな}片^{かた}幽^{ゆう}か

埋^{うづ}れし女^{ひと}の聲^{こゑ}音^{おと}。

午^{ひる}は寂^{さび}し

昨^{きのう}日も今日^{けふ}も

幻^{げん}の獣^{けもの}ども

綺^き羅^らびやか

黄^{わう}金^{きん}の梯^{はし}子^こを下^{くだ}りつ上^{のぼ}りつ。

(詩集『砂金』)

胸^{むね}の上^{うへ}の孔^く雀^{じゃく}

忘^{わす}れては

いつか捉^{とら}へん

胸^{むね}の上^{うへ}を過^かぐる

孔^く雀^{じゃく}の群^{むれ}。

午^ご睡^{すい}の夢^{ゆめ}のまに

もろき月^{つき}

音^{おと}なくのぼり、また

沈^{しず}みゆきぬ。

おとろへし

肋^{あはら}の畝^{うね}に

幽^{ゆう}かにも

そよぐ青^{あお}麦^{むぎ}。

そを踏^ふみて

過ぎゆく孔雀、

一羽、二羽、
はの
灰かなる空。

(詩集『砂金』)

これらは詩集『砂金』中の代表作品と言われるものである。詩「梯子」について言えば、「木犀の林の中に／吊つてゐる／黄金の梯子／瑪瑙の梯子」をなかだちとし、「下りて来い」というリフレインを通して視点を天と地の間に往き来させつつ、独自の象徴的詩世間を築きあげている。この視点の上下移動という点では、「胸の上の孔雀」の場合も同じである。そうした視点の移行をうながすものは、「嘴の紅く爛れた小鳥」「疫病んだ鸚哥」「老いた眼の白孔雀」などの「幻の獣ども」であり、それらに仮託され象徴された「埋れし女の聲音」であり、また、「胸の上を過ぐる／孔雀の群」である。この「孔雀の群」にもまた、なにがしかならずし日の女性への追懷の情がほのかに揺曳している。

詩「梯子」「胸の上の孔雀」をはじめとして、八十のパルナシアン的、象徴的詩世界の中核にあるものは、実は、過ぎし日の恋、あるいは失われた恋に対する追懷である（この傾向は詩集『砂金』にとどまらず、他の詩集の中に

も多く見られる）。そうした想いや追懷の情を「木犀」「黄金」「瑪瑙」「嘴の紅く爛れた小鳥」「疫病んだ鸚哥」「老いた眼の白孔雀」「色」「光」「遠い響き」「幻の獣」「月」「花片幽か」「埋れし女の聲音」「午は寂し」「綺羅びやかに」「梯子」「胸の上を過ぐる／孔雀の群」「午睡の夢」「しろき月」「幽か」「灰かなる空」といった独特の色調と光彩と響きと、そしてそれらが響鳴してかもし出す一種のアトモスフィアを備えた詩語を用いて、「綺羅びやかに」形象化している。

右に例としてあげた詩語の備えている色調、とりわけ、「黄金」「紅」「瑪瑙」、他の詩篇に数多く見られる「朱」「銀」「象牙」などの詩語が表わす色彩は、八十の詩の世界を彩るものであり、そうした彩りに装われた詩作品を、八十詩の代表作と見る見方は一面において妥当なものであると言うことができる。

西條八十は詩に関するおのれの考えを次のように書いている。

(略) 詩作の態度としては、私は終始自分の心象の完全な複本を獲たいとのみ望んでゐた。故国木田独歩氏が少年時の私に聴かされた言葉の中に、「昔から人の死を描かうと企てた作家は多い、が孰れも其人物の

死の前後の状態、若くは其臨終の姿容を叙述するに止り、当の「死」其物を描き得た者は絶えて無い」と云ふのがあった。この言葉は今でも私の耳に強い響として残つてゐるが、私が今日像現しようと努めてゐるのも、この所謂「死」其物の姿に他ならぬ。即ち閃々として去来し、過ぎては遂に捉ふる事なき梢頭の風の如き心象、迂遠な環境描写や粗硬な説明辭を以てしてはその横顔すら示し得ない吾人が日夜の心象の記録を出来得るかぎり完全に作り置かうとするのが私の願である。

(詩集『砂金』『自序』)

『砂金』以後の詩集の中でも、詩に関するこうした考えは、繰り返し述べられている。例えば次のようである。

(略) 詩作の態度としては、私は今なほ嘗て第一詩集の序文に於て述べたと同一の信条を奉じて居る。

(詩集『見知らぬ愛人』『自序』)

(略) わたしは第一詩集『砂金』の序文で、自分の詩がもつぱら瞬一瞬に明滅する印象の記録であることを述べたが、この態度は『一握の玻璃』篇中に於ても

依然一貫してゐる。

(詩集『一握の玻璃』『おぼえがき』)

また、次のようにも述べている。

世には他人の詩集を目して簡単にその思想的貧困を指摘する者があるが、思想が思想として容易に認められるがごとき詩はまことの詩ではない。わたしは「詩とは感知し得べき形態に盛られたるメタフィジックに非ずして何ぞや」と謂うブルンティエールの言葉に首肯する。

(詩集『一握の玻璃』『おぼえがき』)

わたしは詩から言葉の音楽を無視することが出来ない。併しながら現代の我國語に於て、あまり多く詩の音楽性に執ると、それから多大の内容を逸し去る憾がある。これをいかにすればよいか。その岐路に懊悩したわたしはしばしば昔ながらの古い七五調の革囊に新しい酒を盛らうとした。

(同右)

こうした西條八十の詩精神、詩的世界は、『砂金』に即

して言うならば、先にあげたような「梯子」以下の作品、八十自身の分類に即して言えば、彼が「感覚に基けるもの」としてあげた「鶯」「桐の花」「鸚鵡」「薔薇」「朱のあと」「懈怠」「鶏頭」「想ひ」「欺罔」「胸の上の孔雀」などの作品に、より具体的に形象化されていると言えるだろう。

たしかにこれらの作品は、村野四郎氏も言うように「典雅な心象による象徴詩」として「修辭の典雅さ」を備え、「高雅艶麗な幻想世界」を現出させていると言えるし、また、八十の言う「過ぎては遂に捉ふる事なき梢頭の風の如き心象」「迂遠な環境描写や粗硬な説明辭を以てしてはその横顔を示し得ない吾人の日夜の心象」「感知し得べき形態に盛られたるメタフィジック」あるいは「言葉の音楽」といったもろもろの詩的要素を、一通り備えてはいる。

けれども、その「典雅な心象」「修辭の典雅」さ、「高雅艶麗な幻想世界」は、そしてそれらを支えるものとして八十詩が備えている詩語及び詩的表現技法の独自性——その色調、光彩、響き、アトモスフィア等は、「梢頭の風の如き心象」「吾人の日夜の心象」「メタフィジック」を真に盛るための「形態」になり得ているかどうか、という疑念が一方に存在する。それらは決して「迂遠な環境描写」でも「粗硬な説明辭」でもないが、しかし、「典雅な心象」に溺れ、「修辭の典雅」さに淫したきらいがなくはなく、形

態上の精緻を極めることに心を奪われた結果、西條八十がその内面世界に当初から持っていた独自の「心象」「メタフィジック」即ち「生まれながらに胸の中に」「持つてゐる」「一つの特殊な世界」が、十全に形象化されきらなかったうらみがあるように思われる。

むしろ八十の「一つの特殊な世界」「メタフィジック」は、一般に八十詩の代表作と言われている作品よりも、多くの場合に見過ごされがちな「誰か」「仮面」「砂金」、「落葉」(『見知らぬ愛人』)、「蝶」「謀叛」「ある大晦日の夜の記録」「おそれ」「迷子」「蝸」(『美しき喪失』)などにこそ的確に形象化されていると言えるであろう。

誰か

暗い、暗い、と云ひながら
誰か窓下を通る。

室内には瓦斯が灯り
戸外はまだ明るい筈なのに

暗い、暗い、と云ひながら
誰か窓下を通る。

(詩集『砂金』)

この作品は、詩集『砂金』に収録された作品の中では異色のものである。その異色さは、まず発想の独自さにみられ、その独自の発想を培っている事物に対する認識の質の深さにみられる。人間存在の本質相や、実存に関する深い認識は、それを表わすに、無用な詩的技巧や粉飾を排除し、これ以上は省略することが出来ないという簡潔な、必要にして充分な表現をこの作品にもたらした。

「暗い、暗い」と二度にわたって繰り返され、強調されているこの暗さは、どのような性質の暗さであり、何かもたらす暗さなのであろうか。「室内には瓦斯が灯り／戸外はまだ明るい筈だのに」何が暗いというのであろうか。

その暗さの質を明らかにするために、わずか全六行のこの作品は、対比的な表現形式を用いている。暗さと明るさ、戸外と室内、誰かと、その言葉を聴きとっているもう一人の誰か(即ち作者)といったように。こうした対比は、しかし、単なる表現上の技法として便宜的に用いられたわけのものではない。暗さや、「誰か」の本質相を明らかにするために、緻密に心くばりされ、周到に用意されたものである。

「窓下を通り」ながら、「誰か」が「暗い、暗い」と繰

り返し言っているその暗さは、「室内には瓦斯が灯り／戸外はまだ明るい筈だのに」と思っている、室内に在る者の考える暗さとはその質を全く異にしている。暗さに関して、後者と同質の認識に立つて判断するならば、前者も後者と同じように「戸外はまだ明るい」と判断するであろう。同一時刻におけるこの「明」と「暗」、「室内」と「戸外」との対比的表現は、この詩が取り上げている暗さの質を深く暗示するものになっている。

詩「誰か」にふれて、島田謹二氏は次のように書いている。

『砂金』の初期の作品のあるものには、そのころ日本を風靡した自然主義的人生観がつよく流れています。

暗い、暗い、と云ひながら

誰か窓下を通る

その「誰か」は明治末期にはやっていたいわけの自然主義風なくらい見方を基音にしていますが、この作品の主題は、三木露風の「暗い扉」(一九〇八年五月)を直下に連想させます。(略)

それについて西條詩は、「室内には瓦斯が灯り戸

外はまだ明るい筈だのに」とイナスところが、小さな異色です。そこはたゞの対照コイラスやら、ふくらみのある皮肉アイロニーやら、もつとはげしい諷刺サツイやら、なんともとれるところが不気味です。

〔西條八十氏の『砂金』・雑誌「無限」44号・「特集西條八十」〕

しかし、この詩にあらわれているものは、「明治末期にはやったいわゆる自然主義風な見方」とは異質のものである。発想の基底にそうした「くらい見方」があつたとしても、また、やがて訪れる時代の暗さを予見している、そうした点がなくはないとしても、この作品に表現されている暗さは、別の性質のものである。

この暗さは、日常的現実的な感覚によつて判断された暗さではない。言い換えれば、現実世界に日常的に存在する可視的な暗さではない。「誰か」のみならず、すべての人間の内面に不可視的に潜む暗さ、存在が孕む暗さ、いわば形而上的な認識に基づいて捉えられた暗さである。「即ち閃々として去来し、過ぎては遂に捉ふる事なき梢頭の風の如き心象」「所謂『死』其物」がもたらす暗さである。

「暗い、暗い、と云ひながら／誰か窓下を通る」——そうした事実に基づいて発想されたにちがいないこの作品は、

その事実をこのような作品として形象化することによって、日常的な次元の暗さを形而上的なものへと変質させた。変質させたのは云うまでもなく八十の形而上学である。「暗い、暗い、と」とこの作品の第一行に書かれた時、すでにその暗さは内面的な暗さに変質しているが、八十の形而上学が変質させたものは暗さだけにとどまらない。「誰か」をも、内面的な暗さを口にする者へと変質させ、当初「室内には瓦斯が灯り、／戸外はまだ明るい筈だのに」と観じたもう一人の誰か（作者）自身をも、暗さの本質を認識する者へと変質させた。「暗い、暗い、と云ひながら誰か窓下を通る。」という第一連の詩句そのものが、この作品世界を通過することによって、最終連でリフレインされた時には、質的に変化してしまっている。

このようにして暗さの質が明らかになる時、もはや「戸外」と「室内」との距りは消え、「誰か」と、その動靜をききとっているもう一人の誰か（作者）との区別もなくなる。この作品の題名は「誰か」となっているが、その「誰か」は、作中の「誰か」に重なった西條八十自身ということになるであろう。

落葉

女よ、

おまへの白い、ふくらかな乳房に
耳を埋めるとき。

はら、ら、ら、ら……

遠く聞えてくるあの音は何であらう、
仄かに触れる羽毛か、夜につむ粉雪か、
軽くつぶやく微風か。

女よ、おまへは何にも知らない、

黒くない瞳はいつかとちて

桜貝のやうな唇からは

しづかな寝息が洩れてゐる

はら、ら、ら、ら、……

ああ、またしても眼に浮ぶ谿沿ひの山路、

そこには二人三人の男が、鞭をあげて

黄金の驢馬を追つてゐる

かれらの頭上には織い夕月、

さめざめと、雨のごとく降る落葉。……

女よ、深夜

ひとりめざめては寂しい、

おまへの白い、ゆたかな肉体の底に

今宵もきこえる落葉、

はら、ら、ら、ら、……

(詩集「見知らぬ愛人」)

「白い、ゆたかな肉体の底」に、「落葉」(肉体の凋落)の音を鋭くききつけ、「深夜」「ひとりめざめて寂し」さにひたっているという、この作品のモチーフならびにテーマは、先にあげた詩「誰か」のそれに通うものがある。日常的現実世界の装いの奥に、實在の相をみてとっている。その際、西條八十は、日常的現実世界とその奥に潜む本質相を二律背反的に捉え、そのどちらかを一方的に宣揚するという立場をとってはいない。現実のこととして眼前に横たわっている「女」の「白い、ふくらかな乳房」や「ゆたかな肉体」をいとおしみ、讃嘆し、むしろ惑溺さえているのだが、そうであり、そして、そうであることの永続を願うこと切なるがゆえに、耳目は敏感に作用し、「ゆたかな肉体の底に」「今宵も」「落葉」の音をききとっている。その音は、今は「仄かに触れる羽毛か、夜につむ粉雪か、／＼軽くつぶやく微風か」その区別がつかないほどに仄かなも

のであるが、やがてそれは「ゆたかな肉体」を超えて次第に高鳴っていくだろうことを暗示している。

「白い、ゆたかな肉体」は「生」の充溢を表象し、落葉の音は凋落あるいは「死」を表象している。その「生」は、外面的には凋落の気配をむしろ見せないほどに充溢しているが、凋落ないしは死の兆しの上に、かろうじてその充溢は成り立っている、という認識がここにはある。言い方を換えれば、「生」は、凋落ないし死にむかつてひとときを充溢してゆく、という認識である。

死は偉大だ。

たのしげに口でわらつてゐても、

僕らは死の一族だ。

僕らが生のただなかだと思つてゐるとき、

死は容赦なく僕らの内部で

不意にすすり泣きをはじめる。

というリルケの詩「フィナーレ」（大山定一訳）の認識に通じるものがある。

詩「落葉」の中で働いている眼や耳は、日常的な世界の中で働いている眼や耳ではない。日常のそれは「白い、ふくらかな乳房」や「ゆたかな肉体」を単にそのものとして

見るだけであり、「桜貝のやうな唇から」「洩れ」る「しづかな寢息」をきくだけである。内部の眼、内部の耳とでもいふべき質の異なるもう一つの眼や耳がここでは働いている。その眼は、女の「白い、ふくらかな乳房」を見るが、そこに見たものは単なる「白い、ふくらかな乳房」ではない。むしろ「白い、ふくらかな乳房」をも見ているが、しかし、そうした見る行為の中に、すでに、「はら、ら、ら、……」という遠くからきこえてくる音を、耳ざとく聴きつけた耳の働きが宿っている。

つまり、眼は、そもその初めから、凋落をうちに密めたものとして女の肉体を見ているが、それゆえにかえって、眼前の肉体は一層ふくらかなものとして認識され、その認識は同時に、肉体の内奥の「落葉」の音を明瞭に聴きとらせることになった。

こうした「落葉」の音を聴きとることができたのは、八十自身の内にすでに「落葉」が散りつづけており、そのことを久しい以前から認識していたからである。「ああ、またしても目に浮ぶ谿沿ひの山路」という詩句で始まる第四連は、そうした八十の内面世界の有様を暗示的に表現している。そこにも「さめざめと、雨のごとくに降る落葉」が存在している。女の肉体の内から「遠く聞こえてくる」というその「遠く」は、即ち、八十自身の内面の遠い地点で

もある。

「おまえの白い、ふくらかな乳房に／耳を埋める」という行為は、したがって、女の肉体を通しておのれの内面世界に耳を埋めるという行為を意味し、その時、女とおのれとは一体となり、彼我の境を越えて、人間存在の実相がそこに浮かび上ってくることになった。「深夜／ひとりめざめ」た「寂しい」眼がそこに見出したものは、すでに「女」でも「白い、ゆたかな肉体」でもない。それらは消えて、凋落を孕んだ人間存在の原質が横たわり、その奥からは「落葉」の音がしきりにきこえてくる。「白い、ふくらかな乳房に／耳を埋める」というすでに何度も繰り返され、「今宵も」また繰り返すその行為は、彼我の内からきこえてくるその「落葉」の音に耳を澄ましそれを確認するためになされた行為である。「深夜／ひとりめざめでは寂しい」というその「めざめ」と「寂し」さは、女の肉体的存在を通して自己にめざめたことの、その寂しさを言っている。そうした実存的な寂しさが、女のふくらかな乳房に耳を埋めるという行為に、「今宵も」おもむかせたのであろう。

右に見たような性質上、この詩は、通俗的なエロティシズムに陥ることがなかった。この詩のモチーフとなったエロティシズムは本質的なエロスに還元されている。八十

の内面世界を通して、肉体的なエロティシズムが、人間の全的存在の一要素として正當に位置づけられている。たびたび述べたように、この詩において、八十の関心は肉体のエロスにむかうよりも、それを通して、それを超えて、その奥にある形而上的世界にむかっている。そのことによって肉体のエロスは人格的なエロスに、即ち本来的なエロスに昇華していった。

西條八十は、総じて女人をうたうこと多き詩人であったが、詩「落葉」に見られるように、多くの場合、女性の性存在を通してその向うにある人間の形而上的世界を透視している。そのため、愛や恋愛感情をもつぱらうたっているように見える詩の場合にも、そこには常に一種のひややかさが共存している。理知的な冷静さとも言うべきものがある。例えば次の詩の場合もそうである。

我娘とねむる

わたしの抱くこれは

女ではない。

ゆくりなく海辺に見いでた

冷たき流木ながれぎの墓である。

わたしに触れるこれは

肉ではない、

涯^{はし}しない旅人の

足^{あし}にからむ蒼^{あを}ぐるき蓬^{わしろ}である。

夜^よ半^{はん}の、わが頬^ほを、枕^{まくら}を

さめざめとうつ黒^{くろ}髪^{がみ}、――

そのかをりに

わたしは甘^{あま}き花^{はな}を夢^{ゆめ}みず、

ただ祖先^{せんぜん}の太陽^{たいよう}の、遠^{とほ}く、赤^{あか}く、さむきを感じる。

（詩集『美しき喪失』）

西條八十にあつては、感性的に把握した諸事物を、理性的判断にゆだねることによって、それらの内奥に潜在する形而上の世界を明らかにする、といった手続きをとらない。彼の精神の内部にはすでに独自の形而上的世界（生まれながらに胸の中に一つの特殊な世界を持つてゐる」と八十自身の言う「一つの特殊な世界」が存在しており、彼の感覚、感性、情念その他一切のものが、その形而上学にながされて活動している。眼や耳がとらえたものを、思惟の働きの基づいて形而上世界に翻訳し、そのことによってその本質を明らかにする、という過程を経ない。眼や耳それ自体に彼の形而上学が宿り、見聞きすることがた

だちに考えることにつながり、考えることによって見聞きしているという趣がみられる。眼や耳が考え、考えが見聞きしているということがそこにはある。この傾向は次の「ある大晦日の夜の記憶」にも色濃くあらわれている。

ある大晦日の夜の記憶

その夜^よは粉^こ雪^{ゆき}がふつてゐた。

わたしは独^{ひと}り書^ひ斎^さの机^きの前に坐^{すわ}つて

遠^{とほ}い除^{じよ}夜^やの鐘^{かね}を聴^きいてゐた。

風の中に断続するその寂^{さび}しい音^{おと}に聴^きき入^いるうち、

わたしはいつかうたた寝^ねしたやうに想^{おも}つた、

と、誰^{たれ}かが背後^{せうろ}からそつと羽織^{えり}を着^きせてくれた。

わたしは眼^めをひらいた、

と、そこには誰もゐなかつた。

羽織だと想^{おも}つたのは

静かにわたしの軀^みに積^{たか}つた一つの歳^{とし}の重^{おも}みであつた。

（詩集『美しき喪失』）

この作品は、数多い八十の詩の中でも、形象化のゆきと

どいた最も優れたものの一つである。自己内面にひろがる孤独な世界に沈湎し、その世界の消息を精確に伝えている作品である。詩集『美しき喪失』初版においては、他の十四篇と共に「土偶」という標題のもとに一括して収録されているが、詩集「おぼえがき」の中で八十は次のように書いている。

「土偶」——この中の「ある大晦日の夜の記憶」は、雑誌「パンテオン」に、他は大部分雑誌「愛誦」に寄せた。「ある大晦日の夜の記憶」以下「土偶」「似而非恋愛詩人」等に於て、私は概念に多く執した、かなり大胆な散文的表現を採つてみた。

「土偶」「似而非恋愛詩人」等の諸作は、しかし、八十の言うように「概念に多く執した、かなり大胆な散文的表現」の作品とはいちがいには言えない。むしろ『砂金』初期詩篇にみられる一種華麗繊細な外貌をもった象徴主義的外飾が洗い落とされ、無用な技法を削り去ったあとに表出されたポエジイが直截的に形象化されている。その意味では詩的表現上のあれこれの欠陥を持ちながらも、八十詩の象徴性が実質的な完成にむかう、その過渡の姿を示している作品であると言うことができるだろう。また、「概念」

及び「散文的な表現」というものについての八十の概念規定にはさまざまな問題点があり、それは、先に引いた「感覚に基けるもの」「観念に基けるもの」における「感覚」と「観念」に関する概念規定にもかかわる問題であるが、それらについては今はふれないとして、詩「ある大晦日の夜の記憶」は、「概念に多く執した、かなり大胆な散文的表現」をもつたものとは決して言えない。

この作品は詩集『砂金』『見知らぬ愛人』収録の多くの作品が、十全には果し得なかった象徴的形象化を的確に果し得た作品である。わが国に今もって流布している象徴詩の難解さから詩的世界を解き放ち、いわく言いがたい、事物の本質相を平易な詩語と装わぬ簡潔な象徴的手法をもつて的確に表現した。そこには本質的な象徴詩の姿がある。

外面世界と内面世界を対蹠的に表現しながら、この作品は、詩的主題を展開してゆくが（その点で詩「誰か」「落葉」と共通するものがある）、いつしか外面世界と内面世界との距りは消えて、すべては内面世界の出来事として変質してゆく。

「その夜は粉雪がふつてゐた」という書出しから、すでに、静かに降り積もる粉雪の微細な音がきこえはじめるが、この作品には終始かすかな音、遠い音が通奏低音のようにつきまといっている。それらの音のすべては、いつしか内面

世界の音に変質し、微妙な余韻をあたりにひびかせる。

「遠い除夜の鐘」の音は、風の中から断続的にきこえてくるが、外界のその遠さは回帰して、それを聴いている者の耳の奥、つまりそこにひろがる内面世界の遠い地点からきこえてくるものに変化している。

この除夜の鐘の音は、それが除夜の鐘の音であるという性質において、当初から「時」の経過を告げるものとしてあるが、それを聴く「わたし」の魂に濾されて、一層切実に「時」の経過を知らせるものになっている。「風の中に断続するその寂しい音に聴き入るうち」いつしか「わたし」は、自分の内面の音に耳を傾けはじめ、もはや外面の鐘の声は遠のき、それに代って、「時の」経過を告げる音は内面から明らかにきこえてくる。ここに描かれている「うたた寝」は外界との距りをも暗示しているだろう。

「わたしは眼をひらいた」という詩句の前後に描かれた「と、誰かが背後からそつと羽織を着せてくれた」における「と」と「と、そこには誰もいなかった」における「と」とが示す内実は、それぞれ異なったものになっている。前者の場合、この「と」によって確認された事柄は「背後からそつと羽織を着せてくれた」という外界の事象にかかわり、つまりこの「と」によって導かれた「わたし」の意識は外界にむかうことによって羽織の有無、それを着せて

くれた者の有無を確認しようとしている。いわば、「うたた寝」からのめざめを表わしている。これに対して後者の「と」は、「そこに誰もいなかった」ことを「わたし」に確認させるが、そのことの確認はそれにとどまらず、「羽織だと想つたのは／静かにわたしの軀に積つた一つの歳の重みであつた」という、より深い事実認識へと「わたし」をむかわせている。「羽織」はここにおいてもはや「羽織」であることを超えて、その「背後」に潜む自然及び人生の深い哲理を象徴的に言い表わすものになっている。

この詩の発想を促した事実問題について言えば、「わたし」が「眼をひらいた」時、「背後」には多分「誰か」がいて（おそらくそれは家族であろうが）、「背後からそつと羽織を着せてくれた」のにちがいない。そのことを「眼をひらいた」「わたし」は見たにちがいない。しかしその時「わたし」は同時にもう一つの別の「眼をひらいた」。前者を外面の眼とすれば後者は内面の眼である（それは詩「落葉」における内面の目に質的に通ずる）。内面の眼は、外面の眼がその時見たであろう事実の背後に、即ち、「そつと羽織を着せてくれた」「誰か」の背後に、現実世界の可視的な「誰か」とは別様の、内面世界に住む不可視的な「誰か」の存在を感じとり、その「誰か」が「静かにわたしの軀に」「一つの歳の重み」を積らせたのを感じとった

のである。

先にもふれたように、この詩を発想させるものとして、現実的には「誰かが背後からそつと羽織を着せてくれた」という事実が存在したのであろうが、その事実を、わが身に積った一つの歳の重みとし捉え、質的に転換させて形象化したところに、象徴詩人としての西條八十の力量が如実にあらわれている。

村野四郎氏は『ある大晦日の夜の記憶』について次のように書いている。

（略）「土偶」と題する滞欧中の作品の中的一篇で、大正十四年の歳晩の感懷ではないかと思われる。

孤独な異国の生活も、すでに二年近くになろうとしていた。そうした中で聞く除夜の鐘の音のわびしさは、ひとしおであつたに違いない。

うたたねの背に、やさしく羽織を着せかけられたという幻覚そのものも、旅愁ゆえの錯覚であつたろう。そして畢竟、それも幻覚であり、現実の肩の重みは、また一つ重ねる年からの疲れであることに気づいて、言ひしれぬ寂しさに沈むのである。

そうしたかすかな現実的哀愁が、この作品の巧まぬ抒情となつて、読む人の心にしみとおつてくる。

『日本の詩歌』17

右の引用文の中で、村野氏はこの作品は「土偶」と題する滞欧中の作品の中的一篇で」と書いているが、滞欧中の作品は「巴里の霧」と題する総題のもとにまとめられており、それに続く「土偶」の中のこの作品は、たぶん滞欧中の作品ではあるまい。そこで、「孤独な異国の生活」「旅愁ゆえの……云々」というふうにとこの作品を理解するのは、やはり誤りであろう。それはともかくとして、この作品は「そうしたかすかな現実的哀愁が、この作品の巧まぬ抒情性となつて……」いる、という程度の内容ではないと思う。「かすかな現実的哀愁……抒情性」といったものとどまらず、そうしたものを遙かに超えた、自然の摂理のようなもの、その摂理の中に生きる人間の姿が深く捉えられている。

「思想そのものが、そのまま詩芸術となるのではなくて、思想をどのように詩的形象に還元するかというところに、詩法の真実はあるべきであつて、このような概念を詩化しえたところに名手西條の真骨頂をみるのである」（『日本の詩歌』17）と村野氏は詩「土偶」を評しているが、正鶴を得たこの発言は、これをそのまま「ある大晦日の夜の記憶」にあてはめることができる。

ひるがえつて考えれば、「静かにわたしの軀に積つた一

つの歳の重み」を重ねることによって、詩集『砂金』の詩人は、「私の所願は身をもつて人生を深く、ひろく、経験し、識り味うことである」という自らの「所願」を現実のものとした。そして次第に詩作を深め、詩人として成熟し、「日常の言葉の中に混じているあやしい感動と魅惑の力」を掘りおこし、「言葉の中に言葉を決定し、建設する」という詩人としての事業を達成し、その成果として、たとえば「ある大晦日の夜の記憶」のような詩を書くにいたった。こうした詩人としての認識の深さを的確に形象化した作品に「蛸」がある。

蛸

——大正十一年頃、平潟にて——

今日、われ後の松山に入りて
蛸のすがたを見たり。

われ、昔、

この虫のかたちを知らず
ただ速くそが音を聞きて
さびしさに涙ながしき。

今われ年たけて、人生の寂しさの
まことの相を知れるとき、
真昼松山に入りて、明らかに
この虫の姿を見たり。

(詩集『美しき喪失』)

「今日」と「昔」、「蛸のすがた」と「そが音」、「さびしき」と「人生の寂しさ」とをそれぞれ対比的に捉えながら、「人生の寂しさの／まことの相」を「この虫の姿」に託して表現している。ここに描かれている蛸の「かたち」「そが音」「姿」そのものは、つまり蛸それ自体は「昔」も「今」も変わってはいない。変わったのは「われ」であり、その変化によって変わった蛸についての見方である。

「今日、われ後の松山に入りて／蛸のすがたを見たり」と表現する第一連の詩句、そしてほぼそのリフレインに近い形で「真昼松山に入りて、明らかに／この虫の姿を見たり」と締めくくる最終連の詩句——これらの詩句の一種断定的な口調、それにともなう微妙な抑揚と響き、何かをふっ切るかのような明快な調べは、「人生の寂しさの／まことの相を知」ったその認識の明晰さがもたらしたものであらう。

「われ昔、／この虫のかたちを知らず」、「今われ年たけ

て……明らかにこの虫の姿を見たり」——ここに表現されている「虫のかたち」及び「姿」は、「人生の寂しさのまことの相」を象徴するものになっている。しかしもう少し子細に見れば、第二連に描かれた「虫のかたち」と最終連に描かれている「虫の姿」とは、質の上でちがいがあ

る。前者にあつては、「われ」はこの虫のかたちを単に知らなかったのではない。知ろうとしなかったのである。「ただ遠くそが音を聞きて／さびしさに涙をながし」ていただけであつた。その際、「そが音」そのものも「この虫の……音」としては充分に聞きとられてはいなかつた。聞きとられているのは「そが音」をたどつたその先にあるおのれの「さびしさ」の音である。ここでは、「そが音」はおのれの「さびしさ」を自覚させ確認させる一種の媒材として存在しているだけである。「われ」はそこに見出したおのれの「さびしさ」にもつばら涙を流しているのである。自分の世界にのみ住していたこの時の「われ」は、かくして、「この虫のかたちを知ら」なかつた。したがつて先に述べたように「ただ遠く」聞いた「そが音」も、そが音として真に聞きとられてはいなかつた。

そのようなものとしてしか存在していなかつた「この虫の姿」は、したがつて、単なる「かたち」（外形としての「かたち」）としてしか想像裡において認識されなかつた

のであらう（八十自身はそのような意識は持たず、単に一方では「かたち」と書き他方では「姿」と書いたのであつたかも知れないが、読者としてこの作品を読む時、今述べたようなことにおのずからにして気づく）。

やがて「年たけて」（といつても、この作品を書いた時、八十はまだ三十一歳であつたが）、「明らかにこの虫の姿を見た」時点では、それを単なる「かたち」としてではなく「姿」として見たのである。「かたち」をそこに含むものとしての、しかし単なる「かたち」を超えてさらに多くのものを内包する「姿」として見た。その「姿」には人格的な性格さえ賦与されているようである。この虫の姿は、年たけて「われ」が初めて知ることの出来た人生ひとのよの寂しさのまことの相を、「われ」に先だつてすでに知つていたかのように、ここには描かれている。むしろ「この虫の姿」そのものに、作者は「人生の寂しさの／まことの相」を見てとつている。そしてその「虫の姿」に作者の姿が重なつて

いる。
たびたび引用するようであるが、村野四郎氏はこの作品について次のように書いている。

この詩は夢からさめて現実を意識する際の人間の新しい驚きと、新しい悲しみとを、初めて蛸の姿を見た

時のそれに寄せて歌ったもので、蝸に対する驚きの経験が、客観的で新鮮であるだけに、その暗喩の働きもきわめて新鮮、従つて、物の真の姿を知ることの悲しみも、かつて見ない新しいリアリティー（詩的迫力）をもつてきている。

この作品も「迷子」の詩と同じく、この高踏的象徴詩人の詩的認識の変革を示す重要な作品である。

この詩人の詩的形而上学は、このように外界からの客観的オゾンを導き入れながら、晩年の成熟へと向つたのであつて、その過程を示す一作品として、この詩は重大なのである。

（『日本の詩歌』17）

的確な評言と言うべきであろう。特に「物の真の姿を知ることの悲しみもかつて見ない新しいリアリティー（詩的迫力）をもつてきている」という指摘は重要である。その「かつて見ない新しいリアリティー」をこの詩にもたらしただものとして、「真昼……明らかに……見たり」というように「真昼」の中で事物を捉えている点があげられる。白日の下で事物を捉えそしてポエジーを展開するということ、それまでの八十詩にはあまり見られなかった。

真昼の光の明らかさは、外貌のみならず、内に秘められ

たこの虫の「寂しさのまことの相」までも透視させているかのようである。その「まことの相」の深みから鳴き出される「そが音」が、ここには描かれていないが、この作品を読み終えたあとの沈黙の領域から、澄んだ響きとなつてきこえてくるようである。そして、それは「人生の寂のまことの相」を知った西條八十の詩がはなつ、真の「音」でもあるように思われる。

（一九九九・八・三一）

